

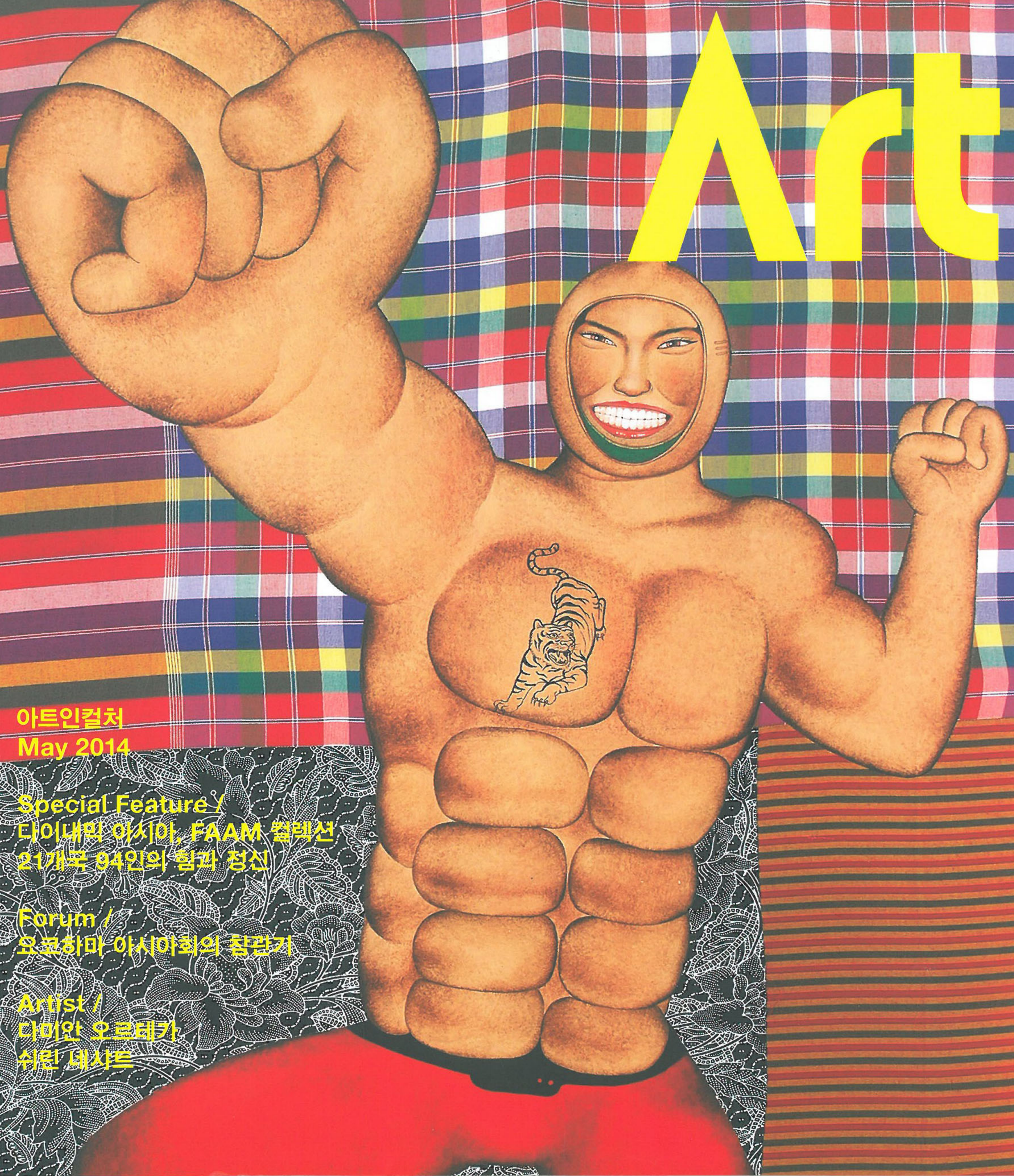
Art

아트인컬처
May 2014

Special Feature /
다이내믹 아시아, FAAM 컬렉션
21개국 94인의 힘과 정신

Forum /
요코하마 아시아회의의 참관기

Artist /
다이안 오르테가
쉬린 네샷트



ARTIST
.....
다미안 오르테가



Damián Ortega

미래를 예견하는 형상들

/ 후안 비요르

2000년 이후 아시아와 아랍, 아프리카 등 비서구권의 미술이 국제무대에서 크게 각광을 받고 있는 가운데, 최근 라틴 지역의 미술에 대한 관심도 높아지고 있다. 아메리카 대륙에 있지만 북미권과는 전혀 다른 역사적 사회적 배경을 갖고 있다. 포스트 식민주의의 담론을 위시한 남미의 열대주의는 오히려 우리의 미학적 컨텍스트와 꽤 많은 부분이 닮아 있다. 국내 첫 개인전을 연 멕시코 출신의 작가 다미안 오르테가(4. 10~5. 11 국제갤러리 K1, K3)의 작품이 그리 낯설게 느껴지지 않는 이유도 바로 그 때문일 것이다. 동료 작가 가브리엘 오로스코, 아브라함 크루비예가스 등과 함께 주요 비엔날레에 참여하면서 대규모 장소특정적 작품으로 더욱 잘 알려진 그는 이번 전시 <Reading Landscape>에서 자연적 재료를 이용한 조각 작품들을 집중적으로 선보였다. 지질학, 광물학, 고고학 등 시간성을 주축으로 한 오르테가의 예술적 사유는 '지층(地層)'처럼 켜켜이 쌓여 있다.



멕시코시티 남부에 위치한 틀랄판 지역은 여전히 소도시의 느낌을 간직하고 있다. 도시에 들어서면 수녀원, 기숙학교, 요양원, 병원 같은 건물이 가장 눈에 띈다. 다시 말해, 평화롭고 정적인 삶을 위해 갇혀 지내는 장소가 대부분인 셈이다. 그런데 이러한 고요함은 아이러니하게도 소란스럽고 놀라운 일들이 일어나기에 최적의 배경이기도 하다.

1980년대 틀랄판에서는 '금요 워크숍(Taller de los Viernes)'이라는 예술가 모임이 탄생했다. 가브리엘 오로스코, 가브리엘 쿠리, 아브라함 크루즈비예가스, 헤로니모 로페즈 라미레즈와 다미안 오르테가가 참여했던 이 금요 워크숍은 약 5년간 지속되며 여러 가지 아이디어를 주고받는 플랫폼 역할을 했다. 비록 다른 작가보다 연배가 높고, 카리스마가 넘치며, 다방면에서 왕성히 활동해 온 오로스코가 모임의 주최자였지만, 그렇다고 그가 실제적인 그룹의 리더나 다른 이들의 정신적 스승은 아니었다. 워크숍은 지도자나 구성원간 서열 없이 자유롭게 진행됐다. 당시 멕시코에서는 대부분의 예술작품 생산이 스튜디오나 갤러리 혹은 미술관에 귀속되어 있었다. 그러나 금요 워크숍은 이 지배적 관습에서 탈피하고자 했다. 스스로 각 장르별(드로잉, 프린트, 회화, 사진, 조각) 예술로 세분화하는 동시에 '멕시코 정체성'이란 하나의 주제를 탐구했다.

하지만 1980년대 이들의 정체성 탐구는 어느덧 포화 상태에 이르렀다. 앞서 진행되었던 디에고 리베라, 호세 클레멘테 오로스코, 다비드 알파로 사케이로스의 민족주의 벽화운동, 멕시코의 특성에 대해 고찰했던 옥타비오 파스의 에세이 모음집 《고독의 미로(멕시코의 세 얼굴)》가 출간된 이래, 정체성 탐구는 정치적 프로파간다 형태로 변질됐다. 벽화가 호세 클레멘테의 아들 오로스코와 (1968년 알폰소 아라우와 함께 멕시코의 유명 만화 《맨발의 독수리》를 만들기도 한) 좌경 배우 헥터 고메즈의 아들인 오르테가는 기존의 신조를 거부하고 예술계에서 독자적 영역을 개척하고자 했다.

고요했던 혹은 불안했던 나날들

오르테가는 16세에 이미 만화가로 성공했다. 좌파적 일간지 《라 호르나다》에 작품 연재를 하기도 했지만 거기서 머물기를 거부하고 새로운 테크닉과 매체를 탐구해 나갔다. 평면작업은 너무 많은 제약이 따른다고 느껴졌고, 전통적 조각 또한 마찬가지였다. 조각에 있어서 그는 무엇인가를 쌓아올리기보다 해체하기를 원했다. 십자드라이버와 가위가 그의 연필과 지우개가 됐고, 토르티아, 못, 장난감과 기타 가정용 기기가 그의 재료가 됐다. 또한 그는 작품을 전시할 새로운 장소를 발굴해 냈는데, 이를테면 시장의 과일과 채소 더미 사이에서 작품을 선보이는 식이었다. 틀랄판에서는 1980년대에 두 개의 상이한 예술세계가 공존했다. 종소리가 신자들을 교회로 인도할 때, 금요 워크숍의 시계는 전혀 다른 종류의 시간을 가리켰다. 그것은 아직 오지 않은 시간이었다. 멕시코는 돌발적인 설치예술의 나라다. 예술가가 미처 손을 대기 전에 풍경은 사회적 정황에 따라 인위적으로 바뀌곤 했다.



〈모든 단층들〉 목재에 채색,
린시드유 30×500×31cm
2014
아래 · 〈자기장〉 종이, 페인트,
풀 50×32cm 2014

이전 페이지
왼쪽 · 〈지구 중심으로의 여행
- 관통할 수 있는〉 가죽, 부석,
도금된 돌, 구운 세라믹, 유리,
화산석 300×300×400cm
2014_국제갤러리 전시 전경
오른쪽 · 국내 첫 개인전을 기해
한국을 찾은 다미안 오르테가.



자본과 자원이 부족할 때, 사람들은 그 무엇도 허투루 버리지 않는다. 모든 쓰레기는 장식품으로 재사용된다. 이를테면, 음료수 캔은 한번 쓰고 버리는 것이라는 인식에서 벗어나 수공 작업을 거쳐 판매 가능한 공예품으로 변신한다. 주민들은 온갖 이상한 기념품으로 거대한 미로 같은 멕시코시티를 인간미 풍기는 거리로 바꾼다. 전화선에는 신발 한 짝이 걸렸고, TV 안테나에는 빈 병 하나가 덜렁거리는데, 신호등 위에는 곰 인형이 자리 잡고 앉았으며, 대형 크리스탈 병 속에는 인형의 머리 한 다발이 들어있는 식이다. 이런 배경에서 금요 워크숍이 제안했던 ‘현실의 개조’는 처음에는 이미 혼잡한 도시의 풍경에 혼란을 가중하는 시도로 오해받기도 했다.

오르테가의 새로운 시도는 그가 살던 집에서 시작되었다. 〈자동건축. 다리와 댐(Auto-construction. Bridges and Dams)〉(1997)에서 그는 모든 의자와 가구를 지그재그로 엮어서 이상한 구조물을 만들어냈다. 그로부터 몇 년 후에는 플라스틱 장난감을 해체해서 재조립하고 그 일부에 채소를 끼워 넣은 〈트랜스포머스(Transformers)〉(2001)를 제작했다. 그는 이렇게 장난스럽게 해체되고 재조립된 오브제를 통해 “질서는 부조리한 관습일 뿐”이란 도발적인 메시지를 전달한다.

지난 해 오르테가는 수년 간의 해외생활 끝에 멕시코로 귀국했고, 진정한 예술적 뿌리를 찾아 다시 틀랄판에 정착했다. 하지만 그렇다고 그가 자신의 멕시코 ‘혈통’을 드러내는 데 집착하는 작가는 아니다. 여타 많은 작가들처럼 오르테가는 절반쯤은 유목민과 같은 삶을 살고 있다. 그는 다양한 문화적 국경을 넘어 다니며 여행할 뿐 아니라 자신이 경험한 문화를 작품으로 재해석한다. 그의 작업에는 정치적 태도가 종종 묻어 난다. 〈뒤집힌 피라미드(Inverted Pyramid)〉(2007~9)가 그 예이다. 마야인과 아즈텍족은 라틴아메리카에 세워진 그들의 피라미드 신전을 우주와 소통하는 신성한 산으로 여겼다. 그런데 오르테가는 스페인에서 땅 속으로 내려가는 거꾸로 된 피라미드를 제작했다. 정복자의 영토에서 하나의 문명이 패배를 겪은 뒤 침수되어, 하늘에서 땅을 향해 곤두박질치는 형상을 보여준 것이다.

그는 미학적 고려는 전혀 없이 기능적 측면만을 생각한 대피소와 같은 일반 구조물에도 관심을 돌렸다. 이러한 구조물의 건설에는 긴 시간이 소요되고, 기자재 가격은 금방 오르기 때문에, 다음 단계를 위해 본래 필요보다 많은 양을 보유하는 편이 경제적이다. 오르테가는 브라질 집의 외벽 주위에 남은 벽돌을 쌓아 놓은 모습을 사진으로 찍고, 여기에 〈휴식 중인 재료들 (브라질)(Resting Matter [Brazil])〉(2004)이라는 재미있는 제목을 붙였다. 한편, 1년 전에는 (정확히 1700점의) 벽돌만을 가지고 전시를 열었다. 〈향후 작업에 사용될 재료들(Materia Em Repouso)〉(2003)에는 심상찮은 정적이 감돈다. 현재 갖춘 모습보다 그것이 미래에 만들 형상에 더 중요한 의미를 두는 작품이다. 허버트 조지 웰스의 공상과학 소설 속에서처럼, 우리는 이른바 “미래에 나타날 사물의 형상들”을 고대하게 되는 것이다.

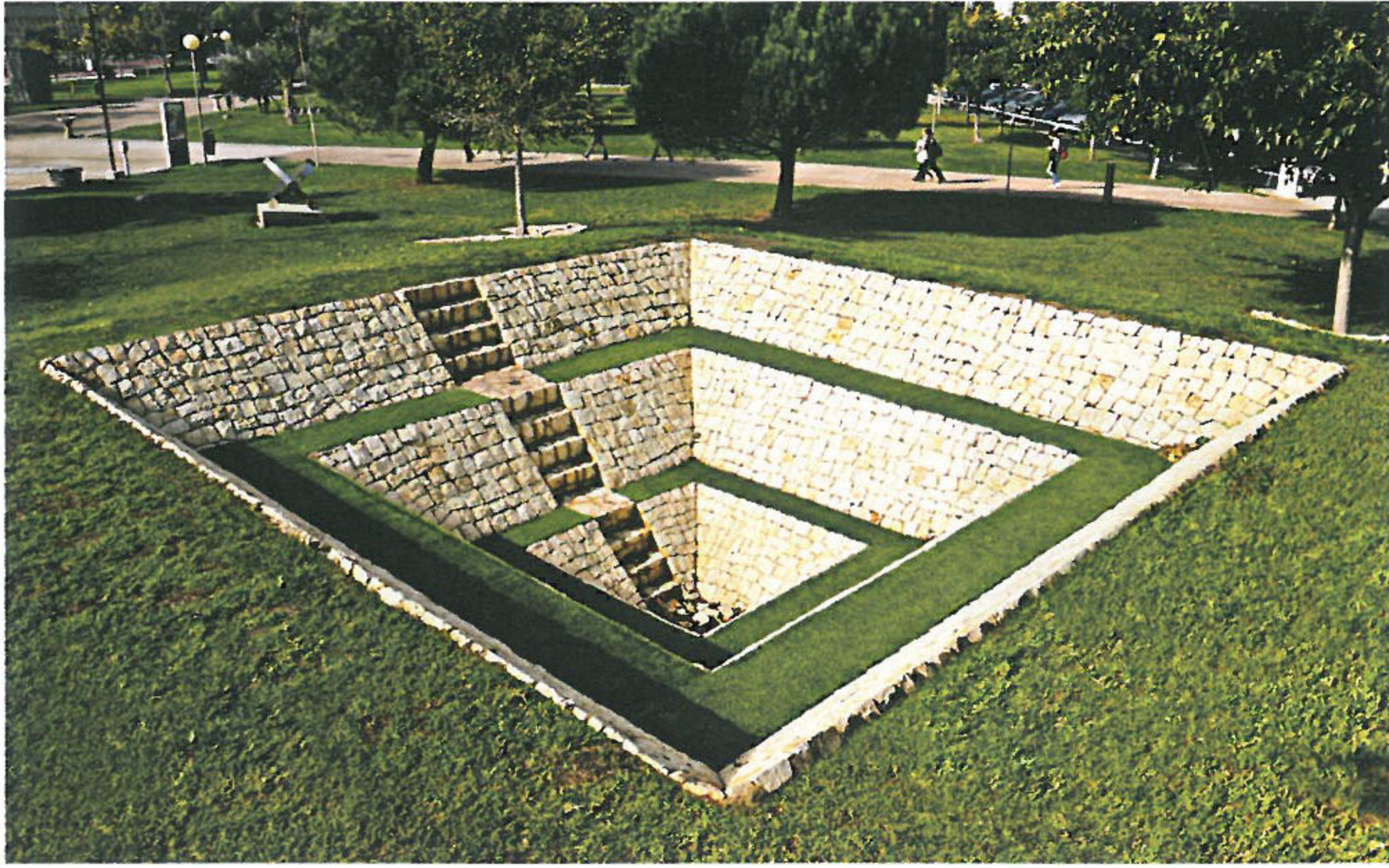
오르테가의 ‘휴식 중인’ 재료는 〈아홉가지 유형의 지형(Nine Types of Terrain)〉(2007) 같은 작가의 단편 영화 속에서 움직임을

다미안 오르테가 / 1967년 멕시코 출생으로 현재 멕시코 시티에서 거주 및 활동한다. 남미 지역의 건축과 공간을 반영한 조각 및 설치를 제작한다. 2002년 폭스바겐을 해체한 <우주의 물건>으로 세계적으로 알려졌다. 런던 프로이드뮤지엄(2013), 키예브 핀축아트센터(2011), 런던 바비컨센터, LA현대미술관(2010) 등에서 다수의 개인전을 개최했다.



왼쪽부터 시계방향
 <조각난 역사의 제스처> 혼합재료 2013_ 런던 프로이드뮤지엄 <Apestraction>전 전경
 <요소 개념 모음집> 혼합재료 2013
 <피곤한 곡괭이> 나무, 금속, 가죽 40.6×50.8cm 1997
 <시간의 간략한 개요> 유리, 부석, 표주박, 계란 껍질, 콘크리트 22.5×22.5cm 2014





〈뒤집힌 피라미드〉 혼합재료
2007-9

아래 · 〈커뮤니케이션 시스템〉
혼합재료 (부분) 2013
베니스비엔날레 자르디노 델
베르지니 내에 인체 형상으로
골프장을 연출해 설치한 작품.
〈가정적 우주 생성론〉
혼합재료 2013, 멕시코
주멕스(Jumex)현대미술관
설치 전경



연는다. 고대 중국의 병법서 《손자병법》을 재해석한 이 영화에서 병사들은 가장 기본적인 형상의 조형물들로 대체된 채 베를린의 황무지에 서서 도미노처럼 차례로 쓰러진다. 마르크스는 실업자들을 일컬어 ‘노동예비군’이라고 지칭했는데, 오르테가의 영화 속 벽돌은 바로 그 ‘사용가능한 여분의 재료’를 의미한다. 《손자병법》의 이론은 사회학적인 의미를 담고 있다.

오르테가의 작품은 각각의 오브제를 살아있는 사물로 전환시켜 도구의 ‘사생활’을 보여준다. 수년간 작업을 위해 열심히 노동한 공구들은 틀림없이 지쳐 있을 것이다. 때문에 <피곤한 곡괭이(Tired Pickaxe)>(1997) 속 곡괭이는 한숨을 쉬며 축 처진 채 자신이 공격할 대상인 땅 위로 엎어진다. 여기서 수단은 목적 그 자체다. 다시 말해, 작가에게 톱은 그 자체로 예술작품이다. <세상의 제어자(Controller of the Universe)>(2007)에서는 수많은 공구들이 허공에 난 일종의 탈출로를 향해 부유한다. 작품 제목은 디에고 리베라가 1934년 멕시코 시티의 미술 궁전(Palacio de bellas artes)에 그린 벽화(뉴욕 록펠러센터에 있다가 파기된 작품을 다시 만들었다)에서 빌려온 것이다. 리베라는 기술의 진보가 노동자 계층을 해방시키는 데 도움이 된다고 믿었다. 하지만 오르테가는 이에 대해 회의적이다. 그는 무분별하게 기술을 찬양하기보다는 도구가 자신만의 원심력을 취하게 될 수도 있다고 경고한다. 이러한 관점에서 보면 작품 제목은 다분히 풍자와 냉소를 띤다. 빅뱅보다 통제하기 어려운 것은 없기 때문이다.

사물의 문법

오르테가의 작업실 한구석에는 수많은 열쇠를 엮은 체인이 하나 걸려 있다. 그 중 하나는 폭스바겐 ‘비틀’의 차 열쇠다. 이 비틀은 2002년 <우주의 물건(Cosmic Thing)>이 되었다. 어찌됐건 간에, 반유목민처럼 사는 이에게 자동차는 필수품이다. <우주의 물건>은 작가의 유년기에 바치는 작품이기도 하다. 그는 어린 시절 친형 후안 크리스티안에게 집 안의 가재도구를 분해해 달라고 조르곤 했다. 형은 그를 위해 전동 믹서기를 분해해 줬고, 어린 동생이 부품을 뜯어보는 동안 그를 대신해 어른들에게 혼이 났다.

독일어로 ‘민중의 차’라는 뜻을 가진 폭스바겐은 나치 정권을 위한 기술 진보를 대표하는 자동차다. 이 차는 멕시코에서 ‘보초(Vocho)’라고 불린다. 수십 년간 가장 저가의 자동차로 특히 택시기사들 사이에서 인기를 누렸다. 또한 가장 많이 도난당하는 차이기도 했다. 만약 보초 1대가 월요일에 사라졌다면, 같은 주 금요일쯤 이미 그 차의 부품은 또 다른 보초 50대에 나뉘어 이식돼 있을 것이다. 2000년 경 멕시코는 비틀을 계속 생산하는 유일한 국가였다. 마지막 보초가 푸에블라 공장에서 조립돼 출하되던 시점에, 작가는 이 차를 분해해서 <우주의 물건>으로 탈바꿈시켰다.

오르테가는 계속해서 자신의 아이디어를 ‘분해’해 나갔다. <비틀 ’83(Beetle ’83)>(2002)은 자동차 경주 트랙의 가장자리를 둘러싼 타이어 모양에서 영감을 얻었다. 4개의 타이어를 정원에 묻어 약간만

“나에 대한 규격화를 거부한다”

다미안 오르테가(Damián Ortega)

한국에서 열린 첫 개인전에 기해 방한한 다미안 오르테가를 만났다. 그는 멕시코의 프란시스 알리스, 가브리엘 오로스코 등의 작가와 라틴의 현대미술을 국제적으로 알리는 데 앞장서 왔다. 특히 멕시코와 한국은 서구 미술을 수동적으로 받아들였던 유사한 배경 때문인지 묘한 동질감을 느낄 수 있었다. / 호경운 편집장

Art 한국에는 2002광주비엔날레 때 처음 왔던 걸로 알고 있다.

DO 광주비엔날레 작업은 끝나고 난 후에도 참 오랫동안 기억에 남는다. 개막 열흘 전 쯤에 작가 가브리엘 쿠리의 형이자 갤러리스트인 호세 쿠리와 같이 와서 준비했는데 비엔날레 사무실에 몰래 들어가 아직 정식 출판되지 않은 도록을 훔쳐 온 다음 전시장에서 무단 복사해서 나누어 줬다. 지금도 그 복사본을 보관하고 있다. 우리 세대에는 인터넷도 없고 해외 미술서적도 구하기 힘들었는데, 친구들과 제본해서 돌려보면서 현대미술을 공부했던 기억을 떠올리게 한다.

Art 당신의 대표작으로 꼽히는 <Cosmic Thing>도 광주비엔날레의 출품작과 마찬가지로 후기산업주의에 대한 메시지가 강하게 드러난다.

DO <Cosmic Thing>발표 이후, 많은 사람들이 큰 돈을 가지고 와서 비틀 외에 볼보나 크라이슬러 같이 다른 차종을 가져와서 비슷하게 제작해 달라는 요청이 쇄도했다. 나의 작품을 다른 사람이 생각하는 게 이상하다고 여겨졌고 너무 지루했다. 나는 스스로를 규격화시키는 것을 거부한다.

Art 최근작은 자연 소재를 이용하면서 오히려 전통 조각에 가까워진 것으로 보인다. 방법적인 면에 있어서도 과거에는 분해나 해체의 문법을 따랐다면 요즘에는 형태를 만들어 나가는 듯하다.

DO 자신의 작품도 스스로 이해할 시간이 필요한 것 같다. 방법이나 접근은 달라 보일 수 있으나 근본적인 아이디어는 크게 다르지 않다고 말하고 싶다. 수축과 팽창처럼 숨을 쉬는 것과 비슷하다고 보면 될 것 같다. 벤자민 부클로가 말했듯이, 어찌면 동시대 미술은 이전으로 회귀하는 것일지도 모르겠다. 나는 그저 돌과 흙 같은 자연적인 재료를 좋아할 뿐이다. 과연 전통적인 미술과 현대적인 미술의 차이가 있을까?

Art 지난해 베니스비엔날레처럼 실외에서 펼치는 장소 특정적 작업과 미술관이나 갤러리 같은 화이트큐브에서 전시를 할 때 차이점이 있다면?

DO 크게 다르지 않다. 심지어 이번에 전시를 하고 있는 국제갤러리의 두 전시장도 느낌이 상당히 다르지 않은가. 갤러리마다 중성적이지 않고 개성이 있다. 단, 실외에서 하는 작업은 여러 가지 실질적인 변수를 고려해야 하는데, 베니스비엔날레 작품은 비가 많이 오는 것에 대한 대비가 충분치 않아 아쉽게 생각한다. 오히려 문제적인 장소는 아트페어다. 거기에는 어떤 컨텍스트도 없다.

Art 그렇게 생각하는 이유는?

DO 마치 패스트푸드처럼 작품을 다루는 현대미술의 규격화된 시스템에 부정적인 입장이다. 물론 나도 가끔 소속 화랑을 통해 1년에 한두 번 정도 나가곤 하지만, 젊은 작가들의 경우 밸런스를 잘 생각하면서 활동해야 한다. 내 작업이 미래에 어떻게 변할 것인가 상상하면서 똑같은 것을 반복하지 않도록 노력해야 한다. 언제나 내가 하고 싶은 게 무엇인지, 내가 보고 싶은 게 무엇인지 화두를 지속적으로 던지는 자세가 중요하다.



〈우주의 물건〉· 해체된 1989년식
폭스바겐 673.1×701×751.8cm
2002 LA현대미술관 컬렉션
작가는 이 작품으로 세계적
명성을 얻었다. 사상 첫 판매한
작품이기도 하다.

쿠리 만추토 〈즐거운 자본주의〉
복사기, 카펫 가변크기
2002_광주비엔날레 전시 전경.
오르테가가 몸 담았던 멕시코
대안그룹의 설치 퍼포먼스.



땅 밖으로 튀어나오도록 했는데, 그 모습은 마치 뒤집어진 보초의 무덤 같았다. 이 프로젝트는 그로부터 3년 후 보다 온전한 모습으로 완성되었는데, 이때 그는 한때 비틀을 생산했던 멕시코의 공장에서 가까운 땅 속에 실제 차 한 대를 통째로 묻었다. 이로써 탄생(〈우주의 물건〉의 빅뱅)부터 장례식(2005년작 〈비틀(Beetle)〉)까지 비틀의 인생을 다룬 3부작 시리즈가 완성되었다. 하지만 멕시코에서는 죽은 것도 살아난다. 2006년 그의 보초는 크롬 뼈대만 남은 〈유령(A Ghost)〉으로 다시 부활했다.

2012년 12월 오르테가의 작업실을 방문했을 때, 나는 진행 중이던 작품을 볼 기회를 얻었다. 이 작업을 위해 오르테가는 학교 선생님이었던 어머니에게 아름다운 필적으로 알파벳을 써달라고 부탁했다. 그리고 어머니가 쓴 글자를 읽을 수 없는 형태의 구부러진 금속 펜던트 조각으로 만들어 천장에 걸었다. 펜던트들이 개별 조명을 받아 바닥으로 그림자를 드리우는데, 그 순간 다시 읽을 수 있는 알파벳이 나타난다. 이 작품이 은유하는 바는 강력하다. 해독할 수 없는 층동에서 표현의 명확함이 유래하는 것이다. '수확'을 의미하는 이 작품의 제목 〈하비스트(Harvest)〉(2012-13)는 많은 점을 시사한다. 《텍스트의 포도밭에서》의 저자 이반 일리치는 라틴어 단어 'legere'가 '읽다'뿐 아니라 '수확하다' 혹은 '수집하다'를 뜻한다고 설명한다.¹⁾ 이와

비슷하게, 독일어 역시 '읽기'와 '막대'를 연결짓는 고대 북유럽 룬 문자의 흔적을 간직하고 있다. 독일어로 '문자'를 의미하는 'Buchstabe'를 구성하는 'stab'는 다름 아닌 '지팡이' 혹은 '막대기'를 뜻한다. 오르테가는 문자의 기원을 설명하기 위해 조각 표현을 구사한다. 그의 금속 조각들은 막대기처럼 공중에 걸려 있고, 그림자가 바닥에 떨어지는 모습은 마치 서예의 흘림 기법을 연상시킨다.

오르테가는 달걀, 골프공, 자동차 부품, 옥수수대, 동전, 소금, 벽돌 등 다양한 재료가 가진 의미를 고찰해 왔다. 〈하비스트〉에서 그는 심지어 알파벳에도 아직 채 발견되지 않은 언어가 담겨져 있다는 것을 보여준다. 일상의 시학을 상상했던 프랑스의 시인 프란시스 폰주와 같이, 작가는 '사물의 목소리'를 듣고, 그들이 숨기고 있는 이야기를 조사하며 그들의 비밀스러운 언어를 활용한다(향후 어떤 일이 벌어질지 이야기하는 '휴식중인 재료들'이 내포하는 미래 시제에 주목하자). 이들 작품을 마주하는 관람객에게 주어진 과제는 오르테가의 능동적 시선에 동참하며 그의 작품을 적극적으로 감상하는 일이다.

1) Ivan Illich, *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 58.